
Photogravure & Imp. Goupil & Cie

GRANDS PEINTRES

FRANÇAIS ET ETRANGERS



PARIS

H. LAUNETTE EDITEUR
LIBRAIRIE ARTISTIQUE
22, Rue de Vaugirard, 22, Paris

GOUPIL & Cie EDITEURS
PARIS _ 9, RUE CHAPTAL
19, Boulᵈ Montmartre _ 2, Place de l'Opéra

GRANDS PEINTRES

FRANÇAIS ET ÉTRANGERS

GRANDS PEINTRES

FRANÇAIS ET ÉTRANGERS

OUVRAGE D'ART

Publié avec le concours artistique des Maîtres

TEXTE

PAR LES PRINCIPAUX CRITIQUES D'ART



PARIS

H. LAUNETTE, ÉDITEUR
LIBRAIRIE ARTISTIQUE
22, RUE DE VAUGIRARD, PARIS

GOUPIL & Cie, ÉDITEURS
PARIS — 9, RUE CHAPTAL
19, Bd MONTMARTRE — 2, PLACE DE L'OPÉRA

M DCCC LXXXIV



Photogravure & Imp. Goupil & Cie

W. BOUGUEREAU



Bouguereau (William-Adolphe) est né à La Rochelle en 1825. La position de fortune extrêmement modeste où se trouvait sa famille, ne lui permettant pas les loisirs et les hésitations sur le choix d'une carrière, il dut se résigner, malgré son goût natif pour les beaux-arts, à accepter très jeune un petit emploi qui lui permît de se suffire à lui-même. Mais comme il n'avait point abandonné pour cela ses rêves d'artiste, il se mit à suivre les cours de dessin, qui ont lieu le soir dans presque toutes les villes de France. Bien qu'il ne pût attribuer à ses études favorites qu'une faible partie de son temps, il ne tarda pas à devenir le plus fort de sa classe, et après avoir séjourné quelque temps à Bordeaux, il vint à Paris se mettre sous la direction de Picot.

L'atelier de Picot était extrêmement fréquenté, et malgré le talent

estimable que tout le monde reconnaissait à cet artiste, sa réputation était fondée, bien moins sur ses propres ouvrages, que sur son école d'où sont sortis nombre de peintres éminents. Picot passait pour un excellent professeur, non seulement à cause du zèle qu'il apportait à surveiller les travaux de ses élèves, mais aussi à cause de l'extrême liberté qu'il leur laissait de suivre entièrement leur goût et leurs aspirations personnelles. Bouguereau était un chercheur et un indépendant, mais doué en même temps d'un esprit très méthodique et d'une volonté de fer, il trouva dès le premier jour la ligne qu'il devait suivre et ne s'en départit plus. Il se tint toujours à égale distance des esprits impatients qui, par excès de fougue, se jettent dans la mêlée avant d'avoir terminé leurs études, et de ceux qui suivent docilement la parole du maître sans chercher à comprendre par eux-mêmes.

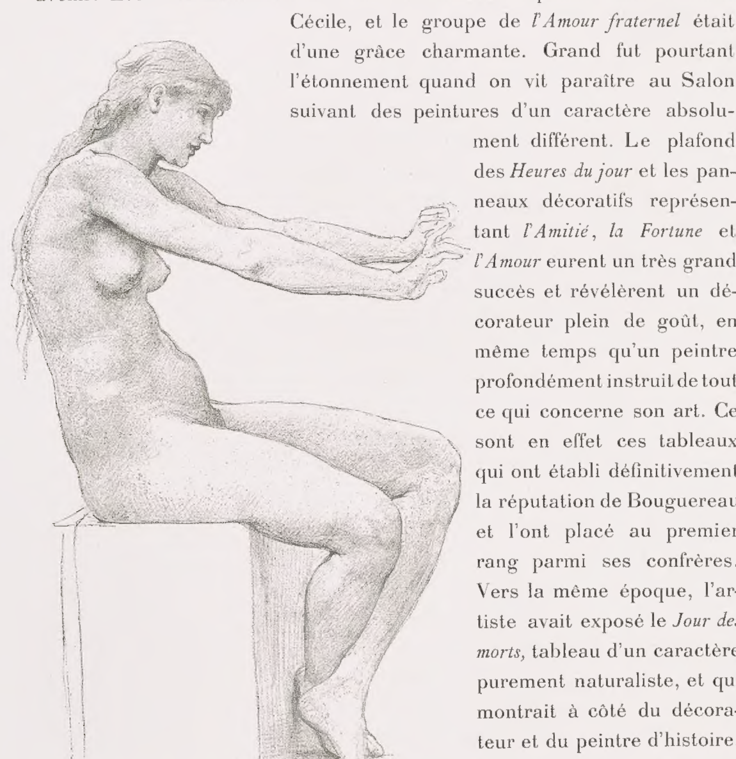
Travailleur infatigable, Bouguereau, par tempérament autant que par suite d'un parti pris, fit de très fortes études dont le résultat fut le prix de Rome, qu'il obtint en 1850, en même temps que Paul Baudry, car il y eut deux grands prix cette année-là. Le sujet du concours était *Zénobie trouvée sur les bords de l'Araxe*. Les deux lauréats partirent ensemble et contractèrent à la villa Médicis les germes d'une amitié qui ne s'est jamais démentie depuis. L'Académie de France, à Rome, est considérée par quelques-uns de nos lauréats comme un séjour charmant où ils peuvent se reposer de leurs efforts antérieurs. Pour Bouguereau, ce fut un lieu fortifiant, où il éleva son talent par un travail incessant, et son envoi de dernière année représentant *Le corps de sainte Cécile apporté dans les catacombes*, révéla toute la puissance de ses études.

La composition, empreinte d'une grande tristesse, se développe sous une arcade basse, où les fidèles descendent le corps de la sainte couchée sur

un lit de palmes. Les accents pittoresques que produit ordinairement la lumière qui pénètre sous une voûte par une ouverture étroite, étaient un écueil pour l'artiste qui aurait pu se laisser entraîner à produire un effet piquant, mais incompatible avec la gravité du sujet. Sacrifiant tout à l'impression de recueillement qu'il voulait produire, Bouguereau s'est tenu dans une gamme très sobre et a su éviter les éclats discordants. La tête pâle de sainte Cécile forme le centre lumineux de la composition, et les personnages qui l'entourent sont peints dans une tonalité sobre parfaitement en harmonie avec le sujet.

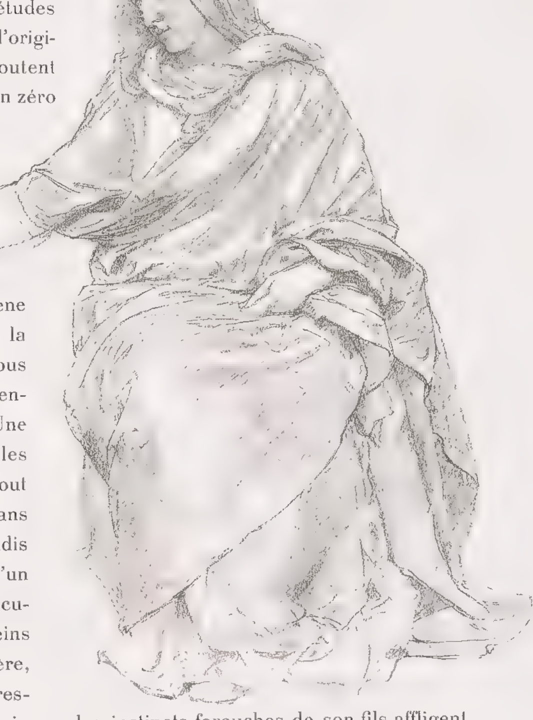
A côté de cette toile austère, M. Bouguereau avait envoyé à l'Exposition de 1855 une autre peinture d'un caractère absolument différent qu'il intitulait *l'Amour fraternel*, et que Théophile Gautier a décrite ainsi dans son livre sur *Les Beaux-Arts en Europe* : « On pense à André del Sarte devant *l'Amour fraternel* de M. Bouguereau, et ce n'est pas un médiocre éloge. Une belle jeune femme qu'on prendrait pour la sainte Vierge ou la Charité, se penche maternellement vers deux enfants qui s'embrassent comme le petit saint Jean et l'enfant Jésus, dans les tableaux de saintes Familles. Rien n'est plus pur, plus suave et plus charmant que ce groupe; le profil de la femme a une grâce chaste qui rappelle, sans imitation, celle des vieux maîtres italiens; les bambins sont de petits anges sans ailes et toutes les mères les embrasseraient et les mangeraient de caresses; une couleur

vague et légère comme celle d'une fresque revêt ce groupe adorable. » Le début de l'artiste avait été brillant et faisait bien augurer de son avenir. Les sentiments humains étaient fortement exprimés dans la sainte Cécile, et le groupe de *l'Amour fraternel* était d'une grâce charmante. Grand fut pourtant l'étonnement quand on vit paraître au Salon suivant des peintures d'un caractère absolument différent. Le plafond des *Heures du jour* et les panneaux décoratifs représentant *l'Amitié*, *la Fortune* et *l'Amour* eurent un très grand succès et révélèrent un décorateur plein de goût, en même temps qu'un peintre profondément instruit de tout ce qui concerne son art. Ce sont en effet ces tableaux qui ont établi définitivement la réputation de Bouguereau et l'ont placé au premier rang parmi ses confrères. Vers la même époque, l'artiste avait exposé le *Jour des morts,* tableau d'un caractère purement naturaliste, et qui montrait à côté du décorateur et du peintre d'histoire, un observateur attentif des réalités pittoresques. Nous reviendrons sur ce dernier tableau, mais il importait de montrer que dès le début, l'artiste dont nous nous occupons avait manifesté les trois faces diverses qui expriment son tempérament de peintre et que nous allons étudier tour à tour.



La *Première discorde* du Salon de 1861 peut à la rigueur se ranger parmi les sujets bibliques, bien que la fantaisie y ait une part beaucoup plus grande

que l'histoire. Ce tableau grandit encore la réputation de l'artiste et témoigna surtout d'une très grande originalité. Ici le talent du peintre est arrivé à pleine maturité, et l'artiste, désormais assez maître de ses procédés pour se dégager de ses souvenirs et créer de toutes pièces une œuvre absolument personnelle et sans équivalent dans le passé, prouve d'une manière éclatante que non seulement les fortes études scolaires ne tuent pas l'originalité, mais qu'elles lui ajoutent au contraire la valeur d'un zéro après un chiffre.



La *Première discorde* est naturellement celle qui surgit entre Caïn et Abel, mais au lieu de montrer la scène sanglante que raconte la tradition, le peintre nous fait remonter jusqu'à l'enfance des deux frères. Une dispute a eu lieu entre les enfants, et le petit Abel, tout en pleurs, s'est réfugié dans le giron de sa mère, tandis que Caïn, tournant d'un autre côté sa tête rancunière, roule des yeux pleins de colère. La pauvre mère, qui ne peut avoir le pressentiment de l'avenir, mais que les instincts farouches de son fils affligent profondément, verse une grosse larme en faisant de vains efforts pour l'attirer vers elle. Ce tableau est une très belle œuvre ingénieusement conçue, et d'une exécution absolument magistrale.

Bouguereau a rarement puisé ses inspirations dans l'histoire proprement

dite, mais il a souvent traité des sujets religieux ou mythologiques. Il y a toujours un double écueil dans la peinture religieuse. Si l'artiste reste fidèle à la tradition, il rappelle nécessairement les sujets analogues traités avant lui par des maîtres dont le nom est consacré, et on se plaint que sa conception manque d'originalité. Si au contraire il s'en écarte, on est tenté de le trouver bizarre, et on l'accuse de manquer de sentiment religieux. Pour beaucoup de gens, en effet, le sentiment religieux en art n'existe que dans les ouvrages du Moyen âge ou de la Renaissance, et le XIX[e] siècle est incapable de rien innover dans cet ordre d'idées. Je crois que c'est une erreur. Si la légende chrétienne a une date dans l'histoire, les sentiments qu'elle fait naître en nous appartiennent à tous les temps, et en mettant de côté la question de croyance, on n'empêchera pas le récit de la Passion d'être le plus émouvant et le plus dramatique qui ait jamais été écrit. Il est donc probable que, malgré les difficultés du sujet, il y aura encore bien des artistes désireux de le traduire en peinture, et ceux qui ont une personnalité sauront bien rajeunir un vieux sujet par la manière dont ils le présenteront. Il en est de même pour les saintes Familles. Une jeune mère souriant à son enfant sera toujours un merveilleux sujet pour un peintre, et si, au charme des sentiments tendres, il veut ajouter le style



et la pureté des lignes, l'idée de la madone lui viendra tout naturellement à l'esprit.

Il est certain pourtant qu'à l'heure actuelle les sujets religieux ne sont point à l'ordre du jour, et Bouguereau est un des rares artistes qui cherche son idéal dans cette voie, d'autant plus démodée, qu'elle se trouve aujourd'hui en dehors de toute commande officielle. Il y apporte naturellement son tempérament qui le porte à la rêverie plus qu'aux représentations de réalité pure. Ainsi dans *la Pieta*, il montre bien la Mère de douleur supportant le corps de son divin Fils, mais il fait descendre les anges du ciel pour associer le rêve à la réalité de la scène terrestre.



La même tournure d'esprit se retrouve dans ses madones. L'artiste en a fait plusieurs : celle que nous reproduisons appartient à Mme Boucicaut. C'est une des œuvres capitales de Bouguereau. La Vierge est accompagnée de l'enfant Jésus et du petit saint Jean. Pour la manière de présenter la scène et pour l'attitude des personnages, l'artiste s'est conformé rigoureusement aux modèles que lui fournissait la tradition. Mais il a trouvé moyen de rajeunir en quelque sorte ce type exquis, que les peintres italiens ont si souvent reproduit. Sans ressembler positivement à aucun d'eux, Bouguereau les rappelle pour le charme et la grâce, et sa madone est appelée à prendre un jour droit de cité parmi celles qu'on admire dans nos collections publiques.

L'artiste ne s'en est pas tenu là, car cette idée de la madone lui souriait, et dans sa *Vierge consolatrice* du Luxembourg, il a exprimé une pensée toute différente. En s'adressant spécialement aux mères affligées, et en faisant de l'enfant mort le nœud de sa composition, Bouguereau a donné de la grande consolatrice une idée toute personnelle et d'une modernité telle, qu'on se sent plus près des *Méditations* de Lamartine que des saintes Familles de la

Renaissance. Les défauts que la critique a parfois reprochés à Bouguereau me semblent inhérents aux qualités qu'elle apprécie chez le même artiste. Le reproche que j'ai entendu formuler le plus souvent est une certaine monotonie dans la facture. L'absence voulue de tout ce qui, dans la touche, pourrait ressembler à un accent, est chez cet artiste le résultat d'une conviction absolue au service de laquelle il met un savoir qui exclut toute hésitation. Il éprouve une répugnance invincible à traduire par des moyens artificiels, ces déformations si fréquentes et ces mille petits accidents de la peau, qui, suivant quelques-uns, ajoutent à la vie, mais qui à ses yeux, et surtout dans des sujets religieux, ne sont que des laideurs inutiles. En agissant ainsi, Bouguereau s'appuie sur l'exemple des maîtres de l'école florentine





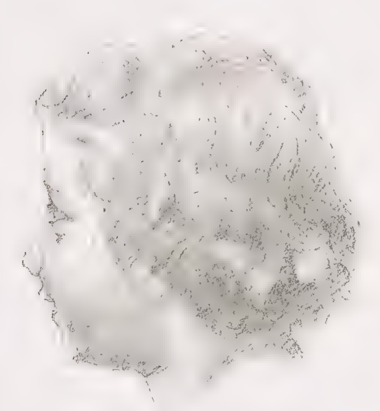
et de l'école romaine, qui ont su exprimer la vie par la seule force du dessin et du modelé, sans avoir recours à aucun subterfuge. On peut en dire autant de tous les maîtres primitifs, dans les écoles flamande et hollandaise, car c'est seulement au XVIIe siècle que la touche apparaît comme moyen d'expression. On voit alors des peintures heurtées et des peintures lisses, des peintures fortement empâtées et d'autres légèrement frottées, et une foule de pratiques diverses, que chacun emploie à sa guise. L'époque ascendante de l'art ignorait toutes ces habiletés, et quand on étudie les maîtres du XVe siècle, on est frappé de la simplicité des moyens qu'ils emploient, et pourtant les tableaux de ce temps sont souvent d'une telle conservation qu'ils semblent peints d'hier.



J'avoue d'ailleurs que la question des procédés d'exécution ne me paraît pas avoir en elle-même une importance capitale. L'essentiel est de savoir si le mode d'exécution adopté par l'artiste est en rapport avec l'inspiration qui l'a guidé dans son tableau, car c'est là ce qui constitue l'unité d'une œuvre d'art. Il m'est impossible par exemple de trouver froid un tableau comme la *Vierge consolatrice* du Luxembourg, puisque cette scène m'émeut profondément, et si la facture en était heurtée au lieu d'être unie, si l'artiste avait affirmé la touche au lieu de la dissimuler, je ne suis nullement certain qu'il m'aurait impressionné aussi vivement.

Bouguereau a un talent éminemment distingué et il a trouvé parfois

des notes d'une tendresse infinie. Mais quand il veut traduire des sentiments bas et vils, comme il ne les connaît que par ouï-dire, il est beaucoup moins personnel et devient par conséquent un peu froid. Je me rappelle l'impression que produisirent sur moi, au Salon de 1880, ses *Bourreaux flagellant le Christ*. Ils étaient superbement dessinés et dans l'attitude qui convenait au sujet, mais malgré la laideur voulue de leur visage, malgré leurs muscles gonflés, et le fouet qu'ils tenaient en main, ils ne m'inspiraient qu'une horreur mitigée. Je songeais aux bourreaux bien autrement scélérats que Ribera montre martyrisant les saints, et il me semblait que le peintre espagnol, en peignant des actions féroces, devait éprouver une sorte de volupté que Bouguereau ne soupçonne pas.

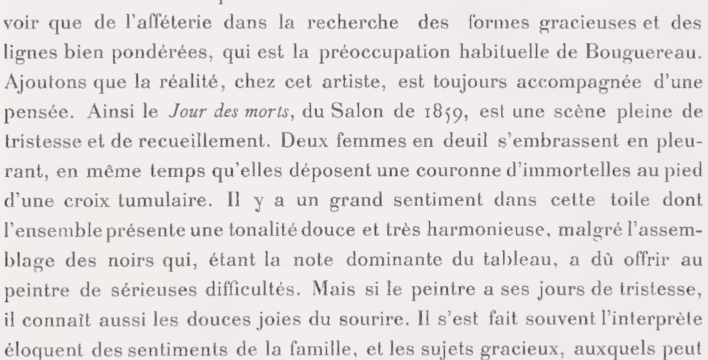


Avec des sentiments compatissants, Bouguereau ne pouvait manquer de s'attendrir au spectacle de la misère, et il ne répugne nullement à représenter des enfants de la plus basse classe du peuple. Mais quand il peint la misère, il trouve moyen de la rendre aimable. Il n'en connaît ni les puanteurs, ni la vermine, et les pouilleux de Murillo pourraient qualifier d'aristocrates les petites pauvresses bien débarbouillées que notre peintre couvre de haillons trop propres. Il est bon de remarquer toutefois qu'on peut appartenir à la classe des déshérités de la fortune, sans avoir pour cela une figure repoussante, et que la malpropreté peut être une habitude, mais ne saurait être



considérée comme un uniforme. Bouguereau, lorsqu'il traite des sujets d'un caractère purement naturaliste, reproduit son modèle avec la plus scrupuleuse exactitude, seulement il le choisit avec le discernement d'un homme épris avant tout de la forme, et c'est précisément ce choix qui le met absolument en dehors des peintres qui s'intitulent réalistes. Ceux qui ont fréquenté les ateliers de peinture, il y a vingt-cinq ou trente ans, se rappelleront sans doute la fameuse profession de foi de *Realista*, qui, mise en vers dans une parade intitulée le *Feuilleton d'Aristophane*, se récitait en charge dans nos écoles :

« Faire vrai, ce n'est rien pour être réaliste .
C'est faire laid qu'il faut! Or, monsieur, s'il vous plait,
Tout ce que je dessine est horriblement laid!
Ma peinture est affreuse, et pour qu'elle soit vraie,
J'en arrache le beau comme on fait de l'ivraie!
J'aime les teints terreux et les nez de carton,
Les fillettes avec de la barbe au menton,
Les trognes de Tarasque et de coquesigrues,
Les durillons, les cors aux pieds et les verrues!
Voila le vrai ! »



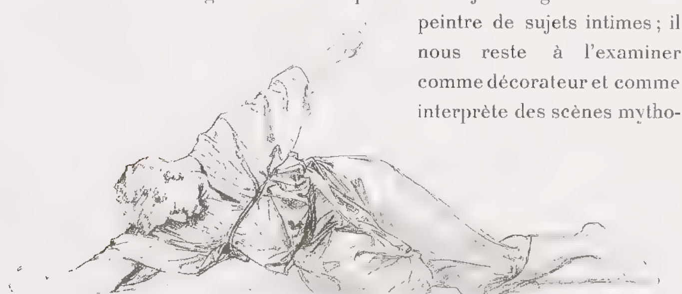
Malgré la malveillance évidente de cette pièce, elle traduit assez bien, non pas une doctrine, mais l'exagération de ceux qui s'en font les adeptes exclusifs et impitoyables. Ceux-là naturellement ne peuvent voir que de l'afféterie dans la recherche des formes gracieuses et des lignes bien pondérées, qui est la préoccupation habituelle de Bouguereau. Ajoutons que la réalité, chez cet artiste, est toujours accompagnée d'une pensée. Ainsi le *Jour des morts*, du Salon de 1859, est une scène pleine de tristesse et de recueillement. Deux femmes en deuil s'embrassent en pleurant, en même temps qu'elles déposent une couronne d'immortelles au pied d'une croix tumulaire. Il y a un grand sentiment dans cette toile dont l'ensemble présente une tonalité douce et très harmonieuse, malgré l'assemblage des noirs qui, étant la note dominante du tableau, a dû offrir au peintre de sérieuses difficultés. Mais si le peintre a ses jours de tristesse, il connaît aussi les douces joies du sourire. Il s'est fait souvent l'interprète éloquent des sentiments de la famille, et les sujets gracieux, auxquels peut

s'associer un sentiment de tendresse, sont plus familiers à l'artiste que les scènes mélancoliques.



Les tableaux de ce genre revêtent quelquefois la forme antique et font songer aux idylles des poètes. Tel est par exemple le *Retour des champs* où l'on voit une jeune femme portant sur son épaule un petit enfant auquel son père sourit. *La Paix* est une exquise petite composition où deux enfants s'embrassent en laissant tomber les fleurs qu'ils viennent de cueillir. *Les premières caresses*, *l'Amour fraternel*, *la Sœur aînée* sont encore des tableaux qui se rattachent au même ordre d'idées. *La Famille indigente* est conçue dans un sentiment triste, mais bien compris, tandis que *Les petites maraudeuses* nous font assister à un larcin trop enfantin pour être criminel.

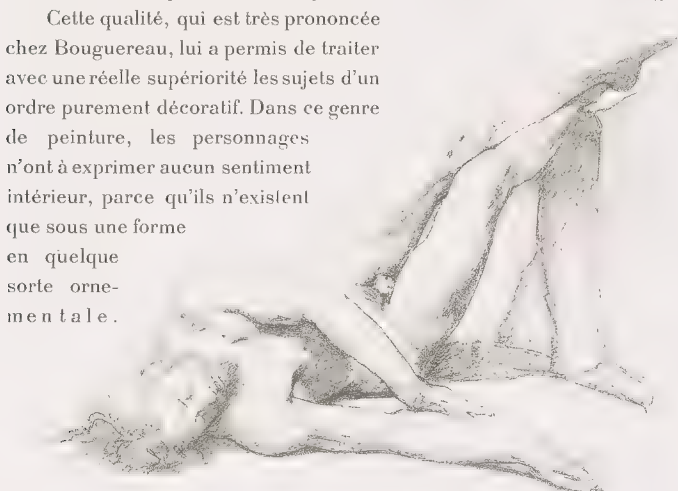
Nous avons vu Bouguereau comme peintre de sujets religieux et comme peintre de sujets intimes ; il nous reste à l'examiner comme décorateur et comme interprète des scènes mythologiques.



Ici les sentiments profonds et recueillis que nous avons signalés dans les ouvrages précédents ne seraient nullement de mise. Le peintre donne donc libre carrière à son goût pour la forme humaine, et il nous paraît avoir pour la légende de Bacchus une prédilection particulière. Les belles femmes bien cambrées que poursuivent les Satyres dans les bac-

chanales seront toujours pour les peintres un délicieux motif où le paysage se marie merveilleusement avec la forme humaine. Bouguereau toutefois ne s'en tient pas là. Dans *Nymphes et Satyres*, *Flore et Zéphire*, dans *Naissance de Vénus*, et surtout dans le grand plafond du théâtre de Bordeaux qui représente *Apollon et les Muses*, on le voit évoquer tour à tour les principales divinités païennes. On sent que l'artiste aime passionnément les bas-reliefs antiques et qu'il en a fait une étude toute spéciale. Ce qui frappe tout d'abord dans ses tableaux païens, c'est le rythme et la cadence harmonieuse des lignes.

Cette qualité, qui est très prononcée chez Bouguereau, lui a permis de traiter avec une réelle supériorité les sujets d'un ordre purement décoratif. Dans ce genre de peinture, les personnages n'ont à exprimer aucun sentiment intérieur, parce qu'ils n'existent que sous une forme en quelque sorte ornementale.



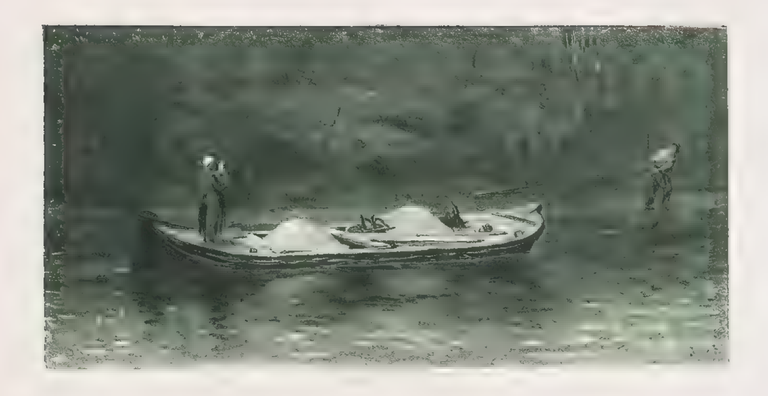
Les saisons ou les heures du jour personnifiées doivent avant tout présenter une gracieuse cambrure, et leur raison d'être est la beauté des lignes bien plus que l'expression. L'artiste est encore plus spécialement décorateur, lorsqu'il montre la femme dansant sur les flots ou la jeune fille aspirant le calice d'une fleur, fantaisies charmantes, que l'industrie devrait prendre pour modèles lorsqu'elle veut décorer la panse d'un vase ou enrichir d'émaux les compartiments d'un meuble.

Pour résumer ce que nous avions à dire sur Bouguereau, nous ajouterons que, sous quelque face qu'on veuille envisager son talent, soit comme homme de sentiment, soit simplement comme homme de goût, ses œuvres témoignent toujours d'un immense savoir et d'une foi inébranlable dans les

principes qu'il croit avoir puisés dans la tradition. C'est à cela surtout qu'il doit le rang élevé qu'il occupe dans les arts. Bouguereau est membre de l'Institut depuis 1876, et il a été nommé officier de la Légion d'honneur la même année. En dehors de ces titres officiels, l'énorme quantité de voix qui se portent sur lui chaque fois qu'il s'agit de nommer un jury, témoigne assez de la haute estime que ses collègues professent pour son talent. Nommé plusieurs fois président du jury de peinture, il a fait preuve d'une grande fermeté, en maintenant contre de hautes influences les règlements dont on voulait altérer le caractère. Enfin un grand nombre de jeunes gens viennent aujourd'hui se placer sous la direction de Bouguereau, et à la réputation personnelle qu'il a acquise par ses travaux, il joindra bientôt celle qui s'attache toujours à un chef d'école.

RENE MENARD.





JOZEF ISRAELS



Jozef Israëls, le grand peintre hollandais des humbles et des pauvres, est aussi poète que peintre. Absolument original dans une école qui ne tient d'aucune autre, si ce n'est de sa mère, la grande école du seizième siècle, il eut la force et le talent de se former pour ainsi dire seul, tandis qu'autour de lui il n'avait que les plus mauvais exemples. De même que son maître favori Rembrandt, il comprit que tout est à peindre, les misères de la vie autant que ses joies, et que la vie du peuple, du paysan, du pêcheur, est aussi grande que celle de n'importe quel roi ou empereur mort depuis quelques siècles. La femme qui allaite son enfant n'est-elle pas une mère aussi, et quand plus tard elle pleurera son fils englouti dans les mers, sa douleur sera-t-elle moins grande parce qu'elle n'est qu'une pauvre femme?

Ce sont ces grandes vérités aussi immortelles que l'Art, qu'Israëls comprit tout jeune, tandis que ses contemporains en Hollande étaient, tel que Scheffer, romantiques à tous crins, ou bien, sous le nom de peintres d'histoire, des gens de si peu de talent, que leur nom est à peine venu jusqu'à nous, sauf quelques rares exceptions. Est-il naturaliste? Quoi qu'on en dise, non! Absolument pas. Parce qu'il peint l'ouvrier qui dîne entouré de sa famille, ou la mère de Jeanne qui fait des crêpes pour sa fille, on lui crie réaliste. Lui! le poète exquis de la couleur (il a même fait des poésies dans sa langue natale, qui sont aussi fines et distinguées que sa palette)*, le peintre au sentiment délicat, raffiné, qui entend chanter l'oiseau dans les champs de blé où travaillent les moissonneurs et le grillon dans les grandes cheminées de ses intérieurs paisibles, ne peut être appelé réaliste dans le sens banal du mot. Son art est tout d'interprétation, comme celui de Rembrandt. Sa peinture donne l'impression, l'aspect absolu de la réalité, et pourtant comme c'est loin de la nature! Il faut être un grand artiste pour transformer par l'art le plus pauvre foyer du plus misérable pêcheur et en faire tout un poème. Israëls prouve une fois de plus le grand mot de Bacon : *Ars est homo additus naturæ.*



Au physique, Jozef Israëls est petit, vif; la chevelure et la barbe

* Nous donnons ici la traduction de quelques vers du grand peintre, qui, dans leur langue, sont exquis, et caractérisent la tendance de ses idées, tant en poésie qu'en peinture.

« Dans la sombre, puante cabane du pêcheur, si froide que le vent ébranle les cloisons sans » couleur, y a-t-il quelque chose de charmant à trouver?

« Si fait! Près de ce foyer, dont la fumée et la suie couvrent les murailles et où tout vous » semble si vieux et si laid, un enfant joue dans sa chaise. »

argentée; l'œil très intelligent et scrutateur. D'une politesse parfaite pour ses visiteurs, il a le grand charme de savoir causer avec eux de tout, et admirablement. En dehors de la peinture et des lettres, il adore la musique : Beethoven et tous les classiques ont peu d'aussi fervents auditeurs; ses voyages en Italie et ses nombreux séjours à Paris et à Londres l'ont doué d'un éclectisme rare chez les peintres. Admirateur passionné des grands maîtres de toutes les écoles, il a compris que la grandeur est aussi bien dans la simplicité que dans les sujets à effet; tout son œuvre est là pour le prouver. Sauf Millet, il est le seul peintre moderne qui ait atteint à un pareil degré le sentiment intime et puissant qui se dégage de la vie du pauvre. Ce sont de nombreux séjours dans nos villages de pêcheurs, éparpillés sur les côtes mélancoliques de la mer du Nord et dans les bruyères sans fin de l'intérieur du pays, qui développèrent en lui l'étude de ce genre; car, ni sa première éducation, ni ses professeurs, ni même ses premiers tableaux, n'auraient fait pressentir à quel genre il se serait arrêté plus tard.



Né en 1824 à Groningen, ses parents israélites l'élevèrent pieusement dans les principes de leur religion, et tout en étudiant l'hébreu il dessinait beaucoup sous la direction de médiocres professeurs, et commença à peindre chez un certain peintre Buys, si bien qu'il exposa même, avant de quitter sa ville natale, une étude de grandeur naturelle d'après un colporteur juif, un

type de la petite ville. Ce tableau fut d'ailleurs si mal placé qu'il était presque impossible de le voir.

Après ce malheureux début, il quitte Groningen pour aller à Amsterdam, afin d'y travailler à l'Ecole des Beaux-Arts. Il s'y établit en plein quartier des Juifs, ce Ghetto si curieux, resté exactement comme il était au seizième siècle, grouillant, coloré, oriental, contrastant si étrangement avec le caractère grave, éminemment hollandais, de la capitale.



A cette époque en Hollande la peinture était tombée très bas, revirement tout naturel après son apogée glorieuse. Il y avait une école de portraitistes et de genre historique, banale, creuse au delà de toute expression, et des paysagistes faux, détaillés, glacials, qui croyaient s'inspirer sur Ruysdael. C'était tout, ou presque. Israëls travaillait à l'Académie de peinture, et surtout dans l'atelier de Jan Kruseman. Il n'appréciait pas encore entièrement les anciens maîtres, et, comme la plupart des élèves, s'appliquait à copier son professeur. Mais celui-ci, en homme de goût, lui conseillait toujours de travailler d'après nature et lui disait qu'en faisant ainsi il trouverait les vieux maîtres admirables et que son propre ouvrage lui déplairait davantage. Cela dura jusqu'en 1845. Il vivait en partie du produit des tableaux qu'il peignait pour gagner de l'argent; de petites toiles dans le goût romantique de

l'époque : dames en satin blanc et chevaliers jouant du luth au clair de la lune. Etant allé à Dusseldorf, il y vit une toile de Knaus (les Joueurs) qui fut pour lui une révélation. La simplicité de cette peinture naturelle et vraie lui montra qu'il y avait autre chose à faire que du genre romantique, et qu'il existait une manière de peindre rendant le sentiment inspiré par le sujet au moyen de la couleur et de la facture. Il avait dès lors trouvé sa voie, et voulant apprendre plus qu'il ne le pouvait à Amsterdam, il alla à Paris où il fréquenta l'atelier de Picot. Lui demandant un jour l'impression que fit sur lui Paris, lorsqu'il s'y trouva, sans connaissances, sans ressources, sans argent, il nous répondit qu'il s'étonna que c'était là cette ville où tout le monde venait tous les ans pour s'amuser, et qu'il la trouva un enfer où les grands hommes marchaient sur les pauvres gens sans talent, du nombre desquels il se croyait être.



Pendant une année et demie, il dessine et peint assidûment d'après modèle, n'apprenant pas moins de ses nombreux compagnons de travail que de son maître. Pour s'amuser, il fait au Louvre des copies d'après

Velasquez et Rembrandt; non pas des copies serviles, serrées, « *copiées* », mais des études d'après ces peintres, conçues d'une façon absolument personnelle. Il reste ici jusqu'en 1848 et retourne alors à Amsterdam, où il expose le portrait d'une actrice et un grand tableau tiré de l'histoire juive, *Aaron trouve dans le tabernacle le cadavre de ses deux fils*. Alors il peint aussi ses tableaux historiques, qui diffèrent déjà de la peinture de l'époque par une recherche de la couleur et du ton inconnue à ses contemporains.

C'est vers 1856 que sa personnalité commence à se dessiner. Un jour, mécontent de ses essais de peinture d'histoire, qui ne le satisfaisaient pas, il se rendit à Sandvoort pour se reposer en faisant des études d'un autre genre. Ce petit village, échelonné sur les dunes qui longent les côtes de la mer du Nord, est habité principalement par des pêcheurs pauvres. Au lieu d'y passer quelques jours, il y resta deux mois entiers, travaillant sans cesse, vivant au milieu et de la vie de ses habitants. La simplicité de ces mœurs, le coloris harmonieux des intérieurs si pittoresques, tout cela lui fit voir ce qu'il y a de simple, d'intime, dans la vie de tout homme. C'est alors qu'il commença à peindre des tableaux absolument originaux, ne tenant d'aucun peintre.



Un des premiers de cette période est son *Premier amour*, une jeune fille causant avec son amoureux; et alors suivent des épisodes de toute la vie du pêcheur : la jeune fille qui tricote sur le seuil de sa porte; le père qui conduit ses enfants au tombeau de leur mère; *le Berceau*, deux enfants qui nettoient un berceau d'osier au bord de la plage, dans une gamme argentine, lumineuse, claire, gaie, qui est aussi bien sa note que celle de ses intérieurs sombres, tristes. Car Jozef Israëls a le grand art d'émouvoir.

Ses toiles si admirables de dessin, de ton, de couleur, ont une qualité rare : elles empoignent, et cela par le sentiment profond qui les a fait naître. Pour lui, un tableau n'est pas seulement un beau morceau de peinture, c'est aussi une page de la vie. Ses *Enfants de la mer,* c'est toute l'enfance, blonde et rose, jouant dans une atmosphère opaline. Sa *Douleur domestique,* une pauvre femme à côté de son foyer éteint, pèle des pommes de terre, doucement éclairée, tandis que dans le fond du tableau son mari joue aux cartes avec quelques compagnons dans une pénombre lumineuse, c'est la Douleur de la femme délaissée, aussi immortelle que la Joie rayonnante de l'enfant.



En 1861, il peignit son *Naufragé.* Ce tableau, un de ses plus beaux, fut exposé à Londres, où il lui fit sa réputation en même temps que *le Berceau.* C'est le matin, après la tempête ; le paysage est sombre, éclairé seulement par une déchirure livide à l'horizon. Des pêcheurs portent sur leurs épaules le cadavre de leur compagnon, précédés par la veuve qui

donne la main à ses deux enfants; lentement ils montent les dunes; les figures se détachent en valeur sur la mer et le ciel, et tout dans cette admirable toile contribue à exprimer une mélancolie profonde. Ce qu'Israëls a peint dans ce tableau, dans toute son œuvre, c'est, bien plus que la réalité tangible du sujet, la vérité qui s'exhale de la scène qu'il peint. Cela ne l'empêchera pas de s'entendre bien souvent appeler réaliste, lui qui l'est si peu, parce qu'au lieu d'étoffes chatoyantes il prend ses modèles partout. Mais quelle grandeur ne sait-il pas mettre dans les scènes les plus simples qu'il peint! Quel sentiment pénétrant et quelle vie puissante, tout en restant poète et penseur!

Pendant les années qui suivent, il donne entre autres *Maryke*, une étude de jeune fille, rose et blonde, resplendissante de vie et de fraîcheur, et, comme contraste, *la Veille de la séparation :* le cercueil qui sera enlevé demain repose; à côté est affaissée par la douleur la femme de celui qui vient de mourir. En 1863, il fait une œuvre charmante, *l'Avenir :* une jeune



femme qui prépare le berceau destiné à son premier né; un peu plus tard, une toile célèbre, *des Ténèbres à la Lumière :* on emporte un cercueil, tandis que la veuve et ses enfants pleurent dans la chambre plongée dans une obscurité transparente; par la porte entr'ouverte on voit au loin un clocher d'église. Ce tableau, exposé à Vienne, y eut un succès retentissant.

Israëls est dans la plénitude de son talent. Jusqu'en 1870, il demeura à Amsterdam, dans la même rue où vécut Rembrandt, mais alors il quitte la capitale pour venir habiter la charmante et hospitalière maison de La Haye. Il y est connu, apprécié, admiré partout, et produit de nombreuses toiles excellentes et recherchées. En ces années, il fait aussi des portraits. Nous nous souvenons entre autres de celui d'un professeur de l'Université de Leyde, le professeur Goudsmit, une merveille de vie et de couleur, et de celui d'une jeune dame, dont les gris et les roses rappellent Velasquez. Et toujours aussi, et de mieux en mieux, de ces tableaux de genre, délicats, fins, sentis. Un de ceux-ci fut fort remarqué à Paris, où on l'appela *la Fête de Jeanne*. Une femme de pêcheur fait des crêpes pour sa petite fille. D'une rare intensité de couleur fine et de vie, *les Pauvres du village*, réunis autour d'un bateau qui revient de la pêche du hareng, attendent la part du poisson qui leur sera distribuée. Sans parler de la couleur lumineuse, de l'atmosphère baignant toute la scène, il y a dans ce tableau des types de

pêcheurs de Scheveningen, admirablement choisis et du plus grand caractère. *Le Cordonnier* qui est assis avec sa famille autour de la table où fument les pommes de terre, et *Seul au monde*, cette œuvre « peinte d'ombre et de douleur », comme le dit Duranty, empreinte d'une mélancolie si profonde, attirèrent aussi considérablement l'attention à Paris, où tout le monde put les voir à l'Exposition universelle de 1878, de même que *le Dialogue silencieux*, de 1882 ; ce vieillard assis regardant son seul compagnon, son chien, tout en bourrant sa pipe. A la récente Exposition d'Amsterdam, on pouvait encore admirer un superbe *Pêcheur de crevettes*, témoignant de la virilité de ce talent inépuisable, qui, loin de s'arrêter, progresse incessamment.



Nous avons souligné quelques-unes de ces toiles, gaies ou tristes, toujours d'une admirable distinction de ton, d'une exquisité de couleur merveilleuse. Souvent la même note, mais celle-ci si parfaite, qu'on ne lui en demande pas d'autre.

En Hollande, plus que partout ailleurs, tout peintre est doublé d'un aquarelliste. Pas aquarelliste comme on l'entend généralement en France, jetant sur le papier des impressions souvent superficielles, mais adorables, mais d'un genre tout à part. Leurs aquarelles sont travaillées, poussées, serrées de ton à l'infini ; non seulement ils ne craignent pas de fatiguer le papier en le travaillant, si l'œuvre devient plus puissante, mais les aquarellistes hollandais mêlent à leurs couleurs un peu de gouache et obtiennent ainsi des effets d'un rendu remarquable. Israëls, comme ses compatriotes, est aussi bon peintre à l'eau qu'à l'huile, et il parvient à faire de véritables tableaux à l'aquarelle. Nous avons vu dans ces dernières années entre autres, une tête de pêcheur, de grandeur naturelle, d'une vie et d'une couleur intenses,

de même que le portrait de son ami intime, le peintre van Witsen. Aussi une jeune mère qui donne le sein à son enfant, un petit chef-d'œuvre d'une finesse, d'un charme inoubliables.

Et non seulement a-t-il fait beaucoup d'aquarelles. Admirateur consommé des eaux-fortes de Rembrandt et de Teniers, il s'est essayé dans ce genre et a parfaitement réussi. Ayant commencé en 1874 par une vingtaine de petits croquis d'après ses tableaux, des enfants dans les dunes, des intérieurs mystérieux, il attaque maintenant de grandes plaques. A l'Exposition d'Amsterdam, on pouvait admirer de lui un homme qui allume sa pipe, et chez lui nous avons vu une grande étude de vieille femme. Ces eaux-fortes sont essentiellement artistiques : parfois quelques traits, fins comme des fils d'araignée, suffisent pour exprimer les molles rondeurs d'une tête d'enfant ; ailleurs la plaque est couverte d'un griffage en tous sens, qui rend admirablement le ton des murs décrépits, baignés d'ombre, d'une de ses scènes d'intérieur. Artiste et poète jusqu'au bout des ongles, tout ce qu'Israëls effleure de



son pinceau ou de son burin est œuvre d'art vivante et sentie. En créant en Hollande une peinture nouvelle pour l'époque, il eut le sort de tous les créateurs : il a fait école. Nombreux sont ceux qui ont marché dans la voie infinie qu'il a tracée. Depuis vingt ans, l'école hollandaise est en pleine transformation. Mauve, Les Maris, Mesdag ont fait dans différents genres ce qu'Israëls fit pour la figure ; et parmi ceux qui peignent les mêmes sujets que lui, Ark, Blommers, Newkuys l'ont égalé sous beaucoup de rapports. Mais le fleuron qu'Israëls conservera toujours à sa couronne, c'est la poésie exquise qui s'exhale de tout son œuvre. Cette subtilité de sentiment qui le caractérise dans n'importe quel croquis, aussi bien que dans ses tableaux les plus complets, le rendra à jamais inimitable. Il y a des maîtres qui ne sont pas à copier : il est de ceux-là. C'est ce qu'a compris son fils Isaac, déjà peintre de grand talent, qui, loin d'imiter son père, cherche sa voie dans un genre et d'une manière absolument personnelle.



Pourtant la lutte fut longue avant qu'Israëls ne devînt quelqu'un dans son pays. Le public, ankylosé dans des traditions pseudo-classiques, commence à l'admettre, et encore n'est-il pas très bien convaincu. L'honneur de l'avoir le premier compris revient à l'Angleterre. Il y a dans ce pays, où l'on est passionné pour ses œuvres, des amateurs tels que M. Forbes, à Londres, qui ont réuni des galeries complètes, rien que de tableaux et d'aquarelles de lui. Et non seulement l'Angleterre, mais la France et la Belgique aussi le connaissent et savent l'apprécier infiniment plus que la majeure partie de ses compatriotes. Tant il est vrai que nul n'est prophète dans son pays. Aussi est-il heureux pour lui que, pour les artistes, il n'existe pas plus de patrie que pour les gouttes de pluie qui se forment et tombent partout, fécondes et bienfaisantes.

Disons encore quelques mots de son intérieur, de sa manière de travailler. L'admirable loi de l'influence des milieux se trouve renversée pour l'artiste. L'esprit de celui-ci, dont la perfection atteint les dernières limites accessibles, subjugue la passivité ordinaire chez presque tout homme. Le peintre, le poète, le musicien sont peut-être partiellement sous l'influence d'une époque qu'ils traversent, mais leur génie s'impose toujours, malgré les entraves qui lui sont opposées, et, ceci, aussi bien en général que pour les moindres détails.

Le libre choix de l'artiste, plus que de tout autre homme, lui fait habiter un milieu en harmonie avec ses idées et ses besoins. Aussi Israëls,



le peintre absolument national, dans le vrai sens du mot, habite-t-il une maison située dans un quartier éminemment hollandais.

Il faut voir, par un temps brumeux, le paysage qui fait face à la rue où il demeure. De ses fenêtres, on voit le grand voile gris du ciel, de ce gris propre à la Hollande, lumineux, clair, argentin, qui donne à tout une finesse de ton exquise. Les grands arbres du bois étirent leurs maigres branches rousses, et leurs troncs couverts de mousses et de lichens ont des couleurs intenses de gobelins. Tout près, sous les regards, un large canal aux berges de gazon, où, lentement, passent des bateaux plats chargés de sable blond, tirés par un homme. C'est la vraie, la calme, l'originale Hollande.

Traversez la maison familiale, *homely*, du maître, et vous arrivez à un de ces gais jardins, attenant à toute maison à La Haye, au fond duquel

s'élève l'atelier, vaste, silencieux, approprié à un travail suivi, régulier, de tous les jours. Les murs élevés sont garnis de quelques armoires anciennes; au-dessous, des esquisses, des portraits anciens, et un morceau d'Océan de Mesdag. Aucun de ces bibelots rares, de ces étoffes aux couleurs sonores qu'aiment d'autres peintres. Son inspiration est toute intérieure, et son esprit, sa mémoire, aidés de quelques modèles, lui suffisent pour faire naître sur la toile vierge un monde d'idées, des symphonies de couleur.

Peintre exclusivement hollandais, peignant dans les saines traditions de la grande école du XVI[e] siècle, poète des humbles, Burns de la peinture comme Millet, moins sévère et plus intime, Israëls restera une des grandes gloires de son pays, dont le nom ne vibre plus que par ses peintres immortels.

PHIL. ZILCKEN.





JULES BRETON



M. Jules Breton m'attire et me passionne. J'aime profondément l'homme, parce que je le connais bien, et j'admire le peintre parce que j'ai suivi pendant vingt ans ses triomphes toile à toile. M. Jules Breton est un être complexe. La Poésie a mis deux cordes à son arc. Il décrit en penseur et en artiste et il peint en poète. Dès sa plus tendre enfance, il a senti son âme s'ouvrir devant le merveilleux spectacle de la Nature. Puis, petit à petit, cette initiation est devenue un culte; aussi, depuis Jean-François Millet, la Terre, ses mystères et ses grandeurs n'ont pas eu de plus éloquent interprète.

Mais, avant d'étudier plus complètement les qualités du maître, il me faut remonter de cinquante années en arrière et montrer où en était le genre que les Rousseau, les Dupré, les Troyon, les Diaz devaient illustrer.

Le paysage manifestait alors un renouveau éclatant. Aux toiles conventionnelles qui, mêlant le sacré à la fantaisie, faisaient s'agiter des héros antiques dans un cadre qu'eût rempli le Poussin, succédèrent ces belles découvertes dans le champ de la vérité. Des pommiers furent des pommiers, un ruisseau tacheté de canards un ruisseau, une chaumière une chaumière, sans que l'emphase ou la pompe solennelle en altérât l'intérêt particulier. Parmi les révolutionnaires qui venaient de détruire la convention, — Bastille souvent abattue et toujours réédifiée, — les uns mirent des moutons et des vaches dans des prairies plus naturelles que celles où Cuyp et Paul Potter ont semé leurs troupeaux, les autres plantèrent un vrai rustre au beau milieu d'un sentier tortueux; et le *Soldat laboureur* et le *Cincinnatus*, héritage de l'Empire, furent oubliés. Presque en même temps que J.-F. Millet, et un des premiers, M. Jules Breton meubla la nature de personnages propres à la rehausser, tant par l'arrangement de leurs poses et la sincérité de leurs attitudes que par la noblesse native de leurs actes. Ceci est intéressant à signaler, attendu que l'artiste avait été pris d'hésitation dès ses débuts. Drolling, dont il avait fréquenté l'atelier, n'était pas pour les innovations. Il avait le respect du passé et une crainte vague de l'avenir. Ses leçons reposaient souvent sur ce double thème: ce qu'hier a donné, ce que demain prépare. C'est au contact des choses entendues et vues, dans une manière d'inconscience, que M. Jules Breton fit ses essais où la philosophie s'amalgama avec les idées socialistes d'alors.



*
* *

Ici, je m'arrête, et je veux, avant de continuer mon labeur, citer des

fragments des *Souvenirs d'enfance* de mon héros, notes inconnues, confidences d'une saveur pénétrante qui montrent l'éclosion d'une pensée, la gestation d'un génie. Je cite ces pages telles qu'elles sont écrites :

« Un des endroits de la maison que j'affectionnais le plus, c'était le grenier, vaste et rempli d'un fouillis d'objets bizarres où je faisais tous les jours des découvertes.

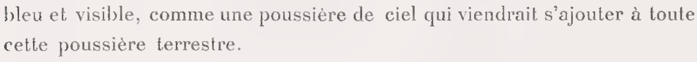


» J'y passais de longs instants à fureter dans les coins poudreux, à remuer des tas de ferraille rouillée, de boiseries véreuses, de chiffons et de paperasses. Tout cela exhalait une odeur particulière.

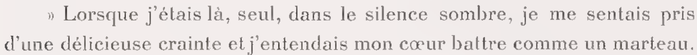
» Cet endroit me semblait vénérable à cause de tant de vieilles choses hors d'usage qui me paraissaient mortes. Jamais je n'y entrais sans une sorte d'émotion.

» J'aimais la nudité de ses murs bas et longs où s'appuyaient les lourdes charpentes de grosses poutres entrecroisées et toutes drapées de toiles d'araignée.

» Et puis, à travers les petites lucarnes, le jour tombait si austère, si solennel! L'air s'y engouffrait



bleu et visible, comme une poussière de ciel qui viendrait s'ajouter à toute cette poussière terrestre.



» Lorsque j'étais là, seul, dans le silence sombre, je me sentais pris d'une délicieuse crainte et j'entendais mon cœur battre comme un marteau.

» Il y avait au fond de ce grenier deux grands coffres vermoulus, l'un plein de morceaux de papier dont mon père se servait pour bourrer son fusil, et que j'ai su depuis être des assignats ayant représenté une petite fortune ; l'autre contenant des livres fort intéressants.

» Tandis qu'au dehors, les pigeons, dans leurs habituels ébats, grinçaient de l'ongle sur les tuiles du toit, que de fois je me suis oublié à feuil-

leter ces gros bouquins jaunis dont la tranche rouge, les épaisses reliures et les coins de cuivre m'inspiraient tant de vénération !

» Mon premier maître fut un inconnu qui avait tracé à la craie, sur un portail de grange, un profil, l'œil de face, tenant à la bouche une pipe, dont le fourneau renversé envoyait son tire-bouchon de fumée vers la terre.

» Je l'imitai et je fis pour la première fois preuve d'originalité en corrigeant la fausse position de la pipe.

» Outre les merveilleuses gravures du grenier, je voyais encore, en fait d'œuvres d'art, les tableaux et les statues de l'église ; au maître-autel, une Résurrection, que j'ai reconnue plus tard pour une informe copie de Rubens ; à l'autel de gauche, une Assomption remarquable par une tête d'ange qui ressemblait à un de mes petits camarades ; enfin, à l'autel de droite, un saint Piat se détachant sur un fond chocolat très appétissant. Quant aux statues, elles réalisaient les conceptions les plus grotesques des plus barbares ciseaux. Il y avait là surtout un saint Sébastien hideux, haut de deux pieds, percé de flèches naturelles, le corps tout couvert de gouttelettes de sang.

» Je regardais avec un vague effroi toutes ces caricatures aux membres informes, aux visages stupides et laids, et elles ne me faisaient point rire, même lorsque, dans les processions, elles se balançaient sur le plancher

de leur civière, parmi les roses et les pivoines au milieu desquelles les porteurs naïfs déposaient régulièrement leurs casquettes. Parfois alors, les nuages de l'encens, le tremblement ondoyant des cierges les transfiguraient. Et elles semblaient vivre d'une vie étrange et mêler leurs voix mystiques aux beuglements des chantres et aux plaintes molles de l'ophicléide.



» Cependant, je leur préférais ces rangées de statuettes sortant horizontalement de la corniche de l'église, à la naissance des arches, où elles formaient culs-de-lampe, presque toutes décapitées à la Révolution.

» Mais, comme j'aimais, tout au haut du maître-autel, encadré dans le couronnement de sa boiserie, un vieux tableau que l'on distinguait à peine, une *Pieta*. Que de fois il me fit rêver! Comme on y devinait douloureusement la maigreur extrême du Christ, ses lèvres bleuies et les yeux affligés de sa Mère!

» Il a été descendu depuis, et j'ai cru reconnaître, dans ce panneau, une vieille copie de *Quintin-Metzys*. »

* * *

Au Salon de 1849, M. Jules Breton envoya *Misère et Désespoir*, et à celui de 1850, *La Faim*, puis il s'arrêta sur la pente qui pouvait l'attirer, se recueillit pendant trois ans et ne reparut plus en public qu'en 1853, année de ses débuts dans la peinture agreste. Il exposa le *Retour des Moissonneuses*, qui promettait un peintre sincère, un fidèle observateur, un

courageux interprète de l'homme des champs. Certes, l'entreprise paraissait téméraire, étant donné l'insuccès qui accompagnait chacun des morceaux de J.-F. Millet, l'admirable historien des travaux de la terre.



J'ai, autre part, jugé ces deux hommes : entre Millet et Jules Breton, aucune comparaison ne peut s'établir. Tous deux furent des penseurs avec des âmes de poètes. Seulement, chez Millet, le penseur est austère, le poète est douloureusement poigné. Le souffle de La Bruyère passe dans ses toiles. Il voit le paysan, sorte de brute naïve, confiante et croyante, sans cesse courbé vers le sillon qu'humecte la sueur de son front. Il le suit pas à pas, participe à ses labeurs ; il pénètre avec lui dans des intérieurs hantés par la misère ; il l'associe aux événements de l'étable ; avec lui il pousse la charrue, arrache les pommes de terre, émonde les haies, greffe les arbres, taille la vigne. Il obtient ainsi la grandeur dans l'humilité.



Jules Breton, tout au contraire, émancipe le paysan du joug de la glèbe. Il le fait libre de par son travail; il le relève, il l'ennoblit. Les êtres dont il anime ses toiles sont des hommes respirant à pleins poumons, joyeux, désasservis, accomplissant comme le sacerdoce d'un culte païen. Figures d'idylles détachées de quelque page de Virgile et aussi vraies que les types enfantés par Millet.

Paul de Saint-Victor parlait comme moi quand il écrivait dans son

travail sur le musée du Luxembourg, publié dans *Paris-Guide* : « La place que Léopold Robert tenait au Luxembourg, autrefois, est supérieurement remplie, aujourd'hui, par M. Jules Breton. On ne saurait trop louer ce talent sobre et sincère, rustique sans laideur, populaire sans trivialité, qui s'applique à élever à l'art les hommes et les travaux de la terre. *La Bénédiction des blés en Artois* fut, je crois, le début de M. Breton. C'est une procession campagnarde qui circule dans un sentier bordé par deux haies d'épis. Quatre jeunes filles, vêtues de blanc, portent une statue de la Vierge ; le vieux curé, marchant sous un dais, élève l'ostensoir. Le Dieu caché dans le pain semble bénir les champs où a germé l'hostie qui revêt son corps. Derrière marchent les notables, engoncés dans leurs habits du dimanche ; leurs visages même semblent endimanchés. Le garde champêtre, plus respectueux qu'un suisse de paroisse, écarte avec le fourreau de son sabre les enfants qui veulent approcher. Sur le premier plan, des bonnes femmes s'agenouillent au passage du Saint-Sacrement. — La vérité de cette scène n'est nullement triviale, et pourtant quelques-uns de ces personnages frisent de près la caricature. Mais ils sont si francs, si pieux, si sincères, que l'ironie s'efface et devient de la rêverie. Ce groupe original, ces femmes prosternées, ce vieux prêtre dont les mains tremblent sous le poids du ciboire, ce ciel d'été qui comble de sa lumière



la pompe villageoise, tout cela pénètre, émeut, attendrit et fait lever dans la mémoire l'aurore claire et pure des souvenirs de l'enfance.

» Le *Rappel des Glaneuses*, dit aussi l'écrivain, atteint sans efforts la poésie de l'églogue; et *Le Soir* nous montre une paysanne qui rêve, assise à l'écart, tandis que la ronde de ses compagnes, estompée par l'ombre, tourne vaguement au fond de la plaine. »

Voilà le talent de M. Jules Breton analysé dans sa juste mesure; le chemin où il s'engage bien délimité; le cercle dans lequel il se meut bien circonscrit. Hélas! la mort a brisé dans la main de celui qui savait si bien écrire, la plume qui a tracé tant de pages prestigieuses, tant de chefs-d'œuvre à jamais inoubliables; et si je tente de le suivre, c'est de loin, avec l'admiration que l'on doit aux forts et le respect que l'on doit aux aînés.

Je suis arrivé à cette époque de la vie de M. Jules Breton où déjà la gloire commençait à rayonner autour de son front. Il avait à la fois le public et la critique pour lui : le plus





fougueux et le plus savant des salonniers de l'époque, W. Bürger, écrasait presque Léopold Robert sous le poids des éloges qu'il décernait à son successeur. Il estimait ce dernier « plus simple et plus vrai que Robert. »

Véritablement, M. Jules Breton devient maître de sa manière, et sûr de parcourir, sans mauvaise rencontre, la route où il s'est engagé et qui lui semble à présent débarrassée de toutes les difficultés qui l'avaient tant effrayé. Il a acquis tous les dons qui font le véritable artiste : l'élégance et la pureté du dessin, la composition des sujets, l'ingénieux arrangement des groupes, la science des colorations et cette belle harmonie qui baigne les scènes les plus simples et qui leur donne comme un reflet de vie, une vibration humaine.



Grandes pages ou épisodes symbolisés par une seule figure, il ne s'arrêtera plus, élargissant sa facture, élevant son idéal au fur et à mesure qu'il touchera de plus près cette fugitive : la Vérité! Tour à tour il peindra la *Consécration de l'église d'Oignies* et *Une Faneuse, Les Vendanges à Château-Lagrange* et *Une Gardeuse de dindons, La Fin de la journée* et *La Lecture*.

En 1865, *La Fin de la journée* et *La Lecture* obtinrent un immense succès. M. Jules Breton fut sacré avec Millet un des maîtres de la peinture rustique. Et remarquez qu'il triomphait avec des créations toutes simples, toutes naturelles, et par cela même émouvantes. L'artiste qui avait glorifié ce sublime labeur de l'homme des champs où se mêlent et se confondent, suivant les saisons, le labourage, les semailles, la moisson, la fenaison, les vendanges, embrassait tout ce qui constitue la force génitrice et mystérieuse de la terre. Il disait l'éternel recommencement des années tournant dans le cercle vicieux de l'infini, et prouvait que les

paysages d'Arcadie n'existent que dans les contes pour les enfants et, qu'en somme, « l'homme doit se nourrir à la sueur de son front et la femme enfanter dans la douleur ».

En 1867, à l'Exposition universelle, W. Bürger écrivait : « Millet et Breton nous semblent les deux artistes qui sortent tout de suite hors ligne. » M. Jules Breton obtint, de même que Millet, une première médaille.

* * *

La Récolte des pommes de terre date de 1868; un *Grand Pardon breton* et

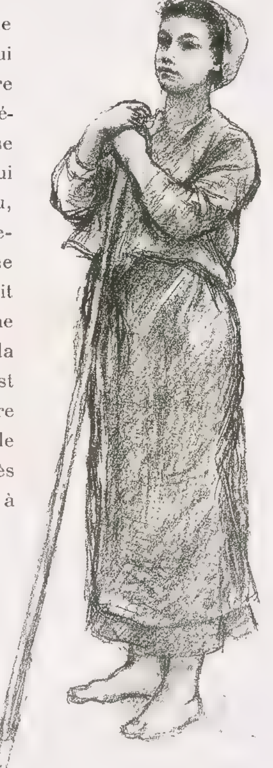


Les mauvaises Herbes, de 1869; *Les Lavandières* et *La Fileuse*, de 1870; *La Fontaine*, de 1872.

Ici le peintre a changé de cadre, et c'est à d'autres horizons qu'il est allé demander l'inspiration. Des plaines marécageuses de l'Artois, il a émigré vers la Bretagne, se rapprochant de la mer, qui rajeunira son talent en modifiant sa manière. Lui qui est un poète, il va pouvoir endormir sa rêverie au bruit des flots qui se brisent à ses pieds. Il va tenter d'arracher à l'Océan le secret de ses beautés farouches et de ses grandeurs tragiques; et ce qu'il ne pourra pas confier à la toile, il le renfermera dans ses strophes, car je l'ai dit, M. Jules Breton est un poète, non seulement d'âme, mais de pensée. Ce que le pinceau est rétif à exprimer, il le chante

dans ses vers. C'est ainsi qu'il nous a donné d'abord ce beau livre *Les Champs et la Mer*, et plus tard *Jeanne*.

Tous les lettrés se souviennent de l'émotion que causa l'apparition des premiers vers de M. Jules Breton. Il avait eu de chauds parrains, il eut de nombreux admirateurs. Et à Leconte de Lisle, à José-Maria de Hérédia, à de Banville, à Alphonse Daudet, qui étaient des amis de la veille, vint se joindre toute une légion d'amoureux de rimes ingénieuses, d'élans bien personnels. Le Parnasse comptait un défenseur de plus, défenseur qui possédait, en raison du dualisme de son cerveau, l'image, le relief et l'intensité des choses longuement savourées, en même temps qu'une forme très pure et très colorée. Victor Hugo lui écrivait en 1875 : « Être deux fois le poète ; l'être comme Lamartine et l'être comme Corot ; l'être par la strophe et l'être par la palette : cela vous est donné, Monsieur. Je vous remercie de votre charmant livre, et je vous envoie un double applaudissement. » Cinq ans plus tard, après *Jeanne*, Gambetta envoyait le billet suivant à M. Jules Breton : « Cher grand Maître. — Je vous ai lu, je vous ai vu, et je ne peux dire, même à vous, lequel du poète ou du peintre m'a le plus remué, ému, conquis, ravi. Heureusement vous ne distinguez plus en vous-même, et comme au grand siècle (le XVIe, celui de maître François), vous apparaissez chantre et interprète du beau dans toutes ses formes, dans tous ses aspects, pour la plus grande joie de vos fidèles, dont je suis. »

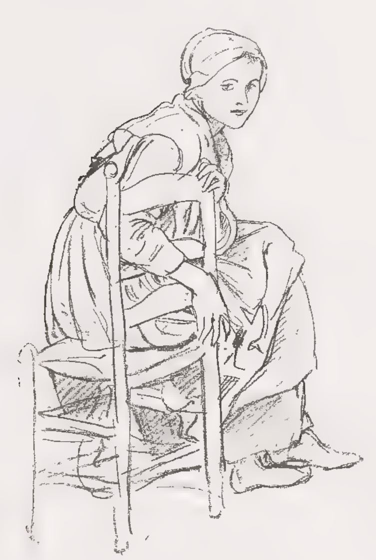


Si je n'avais juré le secret, je vous aurais donné, ô lecteurs sympathiques, une primeur, une vraie, une inespérée : des vers sur lesquels M. Jules Breton fera son tableau du Salon prochain. Ils sont intitulés : *Les Premières Communiantes* et sont dédiés à cette femme d'élite, à cette digne

compagne d'un des premiers écrivains de ce temps-ci, à Mme Alphonse Daudet. Vous les trouverez au catalogue de l'Exposition des Beaux-Arts de 1884.

*
* *

Ne pas briguer l'honneur contestable d'être un vulgaire photographe quand on braque ses regards sur la nature, mais s'efforcer d'exprimer cette nature plutôt telle qu'on la voit que telle qu'elle existe en réalité, c'est ce qu'ont toujours cherché les artistes de tempérament. La nature cause à tout cerveau doué des impressions inéluctables. Elle attire, retient, captive, console, ainsi que le fait la femme aimée — et aimante : elle se présente sous tant d'aspects séduisants! Elle sert de cadre à tant de scènes longtemps caressées! Elle est ou tendre ou gracieuse, ou désordonnée ou farouche. Des apparitions légères, des figures fabuleuses, des profils titaniques s'y montrent. Le vent y circule avec des soupirs de mélodies ou s'y déchaîne avec des tapages de symphonies. Corot, tour à tour, y fait évoluer les dryades de ses rondes mythologiques, exulter les sorcières de Shakespeare tirant l'horoscope de Macbeth, s'écrouler dans l'incendie les murailles de Gomorrhe. Je le prends sous trois aspects différents, tous trois nous montrant des paysages que la nature ne connaît pas, mais qui passionnent l'artiste, paysages chauds, animés, humanisés si on peut dire, par le génie de celui qui les a inventés ou plutôt rectifiés — après le Créateur.



M. Jules Breton envisage l'art de la même manière. Que ce soit un site champêtre, un épisode rural, un personnage infime, il les élève jusqu'à son cœur. Il fait passer en eux un peu de sa flamme. Il n'a pas de mépris pour les héros de ses conceptions. Il les respecte, estimant que si modeste que soit l'effort accompli, cet effort doit être compté. Il croit aussi que ces humbles dont il s'est fait le rapsode, ont une âme, recèlent des sentiments, abritent des passions; que beaucoup sont bons, dévoués jusqu'au

sacrifice, humains jusqu'à la sublimité. Et il les exalte comme d'autres célèbrent la gloire des guerriers d'Homère. C'est ainsi qu'il touche à la grandeur avec des épisodes d'une banalité fréquente, parce qu'il ne descend pas jusqu'à ses modèles, mais qu'il les fait au contraire monter jusqu'à la région où son esprit plane.

On me dira que pour comprendre une telle pratique il faut être doué; qu'il est nécessaire d'avoir une certaine dose d'intelligence. Assurément. De même, pour apprécier les beautés d'un opéra, la forme hautaine d'un livre, la tournure épique d'un acte de bravoure. Tant pis pour les ignorants ou pour les indifférents; pour eux le royaume du Beau n'est pas de ce monde.



Être ému devant une œuvre prouve la force de cette œuvre; et ceux-là seuls qui épousent leur sujet peuvent espérer vaincre l'indifférence du public et pénétrer, en dépit des résistances les plus prononcées, jusqu'à l'intimité la plus profonde de son entité.

Quand le peintre me montre la *Jeune fille gardant des vaches* ou cette *Bretonne* suivant un pèlerinage avec les yeux extatiques d'une sainte Thérèse; ou la *Falaise* à laquelle se cramponne la femme du pêcheur, interrogeant, éperdue, l'Océan qui hurle, je me sens étreint aux moelles et je vois ces incidents, et j'admire la superbe pensée de celui qui me fait vivre, puisque je souffre et que je pleure. Je sais que je vais paraître bizarre en dévoilant ainsi mes aspirations. Que m'importe! Je suis entièrement à ceux qui se donnent, qui se sacrifient. Je hais l'habileté de main qui transforme la plupart des peintres en calligraphes. Je ne prise que l'ambition des conceptions, que le côté humain des chimères entrevues, que l'intensité des émotions procurées. En ce moment, les vers subtils qui servent d'épigraphe au *Matin*, admiré au dernier Salon, me reviennent à la mémoire :

Dans le rayonnement immense du soleil,
La prairie, où toujours paissent les vaches brunes,
Ondule, comme un lac de gazon, jusqu'aux dunes
Qu'un ciel merveilleux baigne au fond de l'air vermeil.

Une exquise rosée irise l'herbe rase,
Broutée incessamment par les nombreux troupeaux,
Et met un nimbe au front des bêtes dont les peaux
Reluisent aux endroits qu'un trait de flamme embrase.

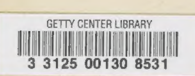
Fumant de plus en plus vers le vibrant lointain,
Ébloui de lumière, un ruisseau d'or serpente
Et descend, immobile, une invisible pente,
Parmi l'herbe argentée aux brumes du matin.

Est-ce que toute cette flamme lyrique ne réchauffe pas *La Saint-Jean, Les Glaneuses, La Villageoise*, *Le Soir* et les compositions récentes de M. Jules Breton? Aussi, chaque jour son vol s'élève, son talent s'élargit et prend de la gravité. Du même pas égal et sûr, il a marché sa route, l'œil fixé sur un point lumineux, sorte d'étoile du berger des âmes d'élite et qui conduit ceux qui ne le perdent pas de vue sur le chemin de la postérité.

EUGÈNE MONTROSIER.



Photogravure & Imp. Goupil & Cie


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00130 8531